

Rastres al quadre *La Verdure* d'Henri Matisse

Magdalena Jaume

Universitat de les Illes Balears. magdalena.jaume@uib.eu

L'obra de Henri Matisse ha estat publicada en nombroses ocasions, però en molt poques s'ha ofert la recerca en profunditat d'una sola obra. Existeix un buit considerable sobre el procediment que seguia Henri Matisse a l'hora de pintar. La investigació detallada d'una pintura, restituint el decurs de les seves etapes, permet conèixer, en la seva gènesi, les distintes tècniques utilitzades i els problemes als quals s'ha enfrontat l'autor, deixant al descobert les intencions, algunes aconseguides, d'altres frustrades, que empenyen un autor a pintar.

L'espectador –l'analista– disposa de dos moviments útils per emprendre tan minuciós procés d'inducció:

- un és el moviment de sacseig d'atribucions, interpretacions i crítiques, interposades entre l'obra i nosaltres, per poder veure l'obra directament, neta d'intermediaris i filtres: els instruments de la historiografia són els que permeten fer-ho;
- l'altre, és el salt enrere en el temps, fins a situar-se en el taller del pintor en aquell precís moment en què aquest s'hi troba pintant: aquí, són els instruments de l'ofici de pintar els que permeten fer-ho.

Per aconseguir-ho, el quadre objecte d'anàlisi hauria de poder ser disseccionat. Però, un quadre oposa una gran resistència a aquesta mena d'anàlisi. Cada canvi patit per una tela en el procés de la seva elaboració se superposa i esborra l'estat anterior, com a estrats arqueològics que oculten cadascun el moment precedent. Això dificulta la identificació de rastres i, per tant, la reconstrucció dels passos donats per l'autor. El fet de què es tracti d'una obra moderna complica notablement la tasca: la manera com la modernitat declina arguments i representacions deixa muda l'obra davant qualsevol pregunta que apelli als seus significats.

Altres indicis poden ajudar a suplir aquesta falta de rastres:

- testimonis d'aquells qui van participar en la creació de l'obra: ajudants de taller, models, amics, familiars, clients;
- dibuixos o pintures preparatoris;
- altres obres que tingueren relació amb l'origen o que serviren de tempteig per enfrontar les mateixes dificultats;
- obres posteriors en les quals el pintor va seguir insistint per aconseguir la mateixa expressió o per resoldre els mateixos problemes pictòrics;
- comentaris del mateix autor,
- i, quan hi ha sort, registres fotogràfics de diferents estats de l'obra.

L'any 1935 va fer irrupció en la vida de Matisse una persona que, per als investigadors, i coincidint amb l'opinió del pintor, era una enviada dels deus. Lydia Delectorskaya va ser l'ajudant de taller, la

model i la persona amb qui va conviure Matisse fins a la seva mort en 1954. Va publicar ella mateixa, poc abans de morir, l'any 1996, dos llibres, *L'apparente facilité... Henri Matisse: Peintures de 1935-1939* i *Contre vent et marées*,¹ on hi descriu l'intens procés de treball en el taller de Matisse. En aquests llibres hi reproduceix una mostra del seu recull de fotos d'obres de Matisse, preses durant el procés de treball, acompanyades dels comentaris que el pintor li dictava en els descansos entre sessions.

Aquestes fotografies són part de l'estratègia que seguien Matisse i Lydia en treballar, per poder fer proves i canvis sobre una tela sense condemnar l'estat de l'obra en aquell moment, i recuperar o confrontar estats anteriors. Lydia i Matisse fotografiaven les teles en procés cada vegada que:

[...] en acabar una sessió, (Matisse) tingués la sensació d'haver conclòs el treball, o jutgés que havia arribat a un estadi significatiu. Sabia que, l'endemà, potser descobriria una imperfecció i, apressant-se a eliminar-la, pertorbaria tot l'equilibri, l'harmonia general aconseguida el vespre anterior, obligant-se llavors a pintar de nou durant molts dies abans d'arribar a una nova solució que el satisfés.²

Lydia va reunir còpia de cadascuna d'aquestes fotos, ordenant-les en llargues sèries, amb les notes de Matisse. Aquesta informació permet multiplicar i aprofundir la mirada cap a una obra acabada.

Matisse concloïa la majoria de les seves obres ràpidament, sense haver-se generat cap dubte o problema; però cada any almenys una obra desencadenava per a Matisse un interminable treball, en obrir possibilitats que l'obligaven a una continuada correcció i canvi. *La Verdure* va ser una d'aquestes obres:

La immensa majoria de les teles es trobaven concloses en poques sessions, però era gairebé imperatiu que, durant la temporada de treball (de setembre a juny-juliol), un quadre, com a mínim, anés per a llarg. No és que Matisse hi quedés parat. Molt al contrari: sentia en tal tela la possibilitat de fer un pas més en la seva recerca pictòrica, i l'adaptava sense fi durant setmanes: la solució desitjada el captivava per la seva amplitud i l'arrossegava sempre més lluny.³

La Verdure destaca entre aquest grup d'obres d'experimentació pictòrica, pel fet de treballar-hi durant més de 8 anys. Matisse inicia la pintura al setembre de 1935. 1941 és l'any de les últimes sessions fotogràfiques que enregistren Matisse pintant sobre el llenç en el seu estudi. Però, segons l'agenda de Matisse, els dies 21 i 28 de gener de 1943 encara apareix anotat *Faune et nymphe*, nom del quadre en aquell temps. Serà només uns mesos més tard, l'1 de juliol de 1943, quan Matisse es muda a Vence, que deixa *La Verdure* enrere, interrompuda, a la seva casa de Niça. Interrompuda i mai represa. Mai abans s'havia separat del llenç, sempre el tenia a la vista en el seu estudi, excepte quan va ser exposat el maig de 1936 en la galeria de Paul Rosenberg de París.⁴

Afortunadament, *La Verdure* es troba entre les teles que Lydia va fotografiar durant 1935 i 1936, amb un registre de 12 sessions, des de l'inici, al setembre de 1935, fins al març de 1936. Però, per a l'anàlisi, es pot comptar amb un total de 18 registres, amb l'últim estat i amb les fotografies generals del taller de Matisse en les quals si pot veure l'obra els anys 1936, 1938 i 1941.



Fig. 1. Henri Matisse, *La Verdure* (1935-1941). Archives Matisse, Héritiers Matisse, Issy-les-Moulineaux.

La Verdure (fig. 1), és una pintura a l'oli sobre llenç, de 2,45 m d'alt i 1,95 m d'ample, que pertany al període de l'aparició de Lydia en la vida de Matisse. És una de les pintures en les quals els dos van intervenir de manera més intensa (fig. 2). Matisse comença a treballar en aquest projecte l'any 1935, a l'edat de 64 anys, i l'interromp després de 8 anys de treball continuat, als 72, a causa d'una malaltia que el deixà pràcticament immobilitzat al llit, obligant-lo a abandonar la pintura de cavallet.

En el primer moment fotografiat, *État 1* (fig. 3), de setembre-novembre de 1935, el fons de la composició està perfectament definit: es reconeixen clarament els troncs dels arbres i el seu brancatge, entre el qual resalta la posició d'una branca que cau sobre el camí. Si es retrocedeix, amb aquesta composició, fins a la taula

de treball de Matisse quatre anys enrere, probablement confondríem *La Verdure* amb una de les composicions realitzades a l'aiguafort per a l'edició *Poésies* de Mallarmé, treball que Albert Skira havia encarregat a Matisse l'any 1931.

L'aiguafort per a Mallarmé (fig. 4) representa un camí que travessa un bosc de troncs sinuosos i entrecreuats. El brancatge lobulat dibuixa un estampat decoratiu per tot el fons, com si es tractés d'un cortinatge d'arabescs, d'on hi sobresurt una branca inclinada. Tota la composició coincideix amb la de *La Verdure*. Matisse ha fet un trasllat absolut des d'aquest aiguafort, que obre el llibre de Mallarmé, invertint l'original. També ha variat la seva grandària, fent-ho vuit vegades major. Gràcies als rastres de quadrícula que es perceben en la fotografia de l'estat de *La Verdure* del dia 20 de novembre es pot comprovar el trasllat proporcional i completament intencional per part de Matisse. L'aiguafort original apareix recolzat en un cavallet al costat de Lydia Delectorskaya en una fotografia fins ara sense identificació dels fons dels Archives Matisse.⁵ En aquesta fotografia (fig. 5), Lydia roman davant d'un gran llenç subjecte a la paret. Vesteix una granota de treball, sosté uns papers a una mà i, a l'altra, el grafit que utilitza per dibuixar. En



Fig. 2. Lydia Delectorskaya amb *La Verdure* (febrer de 1936). Archives Matisse, Héritiers Matisse, Issy-les-Moulineaux.

el llenç es pot veure el traç d'unes branques lobulades: les línies dels arbres de l'aiguafort de Mallarmé. Sobre el tríode que hi ha al seu costat, l'aiguafort. En l'origen de l'obra trobem tant Mallarmé com Lydia, de moment com a simple executora del trasllat des de l'aiguafort.

Si Matisse tradueix l'aiguafort a unes altres dimensions i matèria pictòrica no és perquè ell suposi que el dibuix sigui un simple pas previ a l'oli. Matisse havia formulat poc temps abans una de les teories que defensà durant tota la seva obra: que el dibuix no és un procés preparatori, subsidiari, que ajuda l'obra fins a completar-se un pas més enllà, en una tècnica més estable, en un oli per exemple; sinó que el dibuix ja té suficient valor expressiu en si mateix, i és capaç de manifestar-ho de forma molt més essencial que el color:

Crec que la pintura i el dibuix diuen el mateix. El dibuix és una pintura feta amb mitjans reduïts. Sobre una superfície blanca, una fulla de paper, amb una ploma i tinta, es pot, creant certs contrastos, crear volums; es pot, canviant la qualitat del paper, donar superfícies àgils, superfícies clares, superfícies dures, sense posar ni ombra ni llums... Per a mi, el dibuix és una pintura feta amb mitjans reduïts i que pot ser complement interessant, que pot molt bé descarregar a l'artista de les seves emocions. Tan bé com la pintura. Però, evidentment, la pintura està més alimentada, amb el que la seva acció sobre l'esperit és més fort.⁶

El pas a la gran dimensió i als colors es deu a l'encàrrec que Matisse va rebre de Marie Cuttoli,⁷ per a qui acabava de fer un tapís, *Tapeete*, exposat l'any 1936 a la galeria Baignou de Nova York, de fer un altre tapís, que serà l'origen de *La Verdure*.

Matisse no conclou aquest segon tapís, o, millor dit, guarda l'obra per a si mateix. Un esborrany de la carta que Matisse dirigeix a Marie Cuttoli, i que es conserva als Archives Matisse de París, està plena de nombroses rectificacions, frases sense acabar, correccions de paraules i de paràgrafs sencers, que denoten la inquietud de Matisse en parlar d'aquesta obra: intenta justificar la seva incapacitat en desprendre's del quadre, referit en aquells moments com a *Faune* o *Le faune*; no té ni intenció ni pressa per acabar-lo; no se sent capaç de dir si mai el conclourà:

11/II/36

Benvolguda Senyora

M'adono que no he donat resposta categòrica quan m'ha demanat el meu *Faune* per fer d'ell una tapisserie. No he tingut el valor de respondre...

M'adono que no li he dit ni sí ni no quan em va demanar el meu quadre *Le faune* per fer amb ell una tapisserie, m'ha costat dir-li que vull que desig absolutament guardar aquest quadre, en el qual tant he treballat i que no està acabat, i que serà acabat déu sap quan.

Disculpi'm, li prego, per no ser-li agradable. Però, de tota manera, m'era impossible fer el contrari, li prego, no parli d'això a D. B.⁸ o bé, en el cas que ja ho hagi fet, que ja fos massa tard...

Li agraden massa els artistes i els comprèn tant que ho acceptarà i dirigirà, certament, el seu desig sobre el tapís que ja està acabat.⁹

La importància per a Matisse d'aquesta obra també queda manifestada en una carta a la seva filla Marguerite, on l'obra ja rep el nom de *La Verdure*:

Per a *La Verdure* encara no tinc foto i és un treball que porto o que em porta i que considero una cosa molt important per a mi com a resultat de composició. Treball en això des de fa temps no obstant no estarà acabat demà. Per altra banda necessito, donada la seva importància en la meua obra, exposar-la a la Galeria Rosenberg. No podrà ser executada fins després. Vaig fer bé de renunciar a veure-la en tapisseria, és veritablement massa complicat.

T'envio tres estats de *La Verdure*, la data està en la part baixa.

T'adones de la importància d'aquest treball. Així com varia de sovint, no vull donar cap foto a la Sra Cuttoli.¹⁰

Confrontant el primer estat de *La Verdure* amb l'aiguafort per a Mallarmé voltejat, per veure els dos a la mateixa escala i orientació, es descobreix en *La Verdure* una falsa il·lusió respecte a la composició de Mallarmé. El camí pel qual passeja la parella en l'aiguafort no és el camí de *La Verdure*. Aquest ha estat obviat, o simplement sumat, a l'espai que ocupava la parella recolzada a terra. El que semblava ser camí es descobreix com un altre lloc diferent del sotabosc en el de Mallarmé. En el dibuix a línia del projecte de tapís i en l'aiguafort quedava dissimulat; no es podia apreciar, perquè no s'havia caracteritzat de forma molt diferent de la resta. En l'últim estat del llenç, es remarca, gràcies al color blau de l'oli final, que no es tracta d'un camí sinó d'un curs d'aigua. I la vegetació dóna pas a alguna varietat de planta aquàtica, la més similar a la que dibuixa Matisse, potser el jonc, de fulles allargades i rectes, i que efectivament creix en sòls humits, com les riberes dels rius.

Matisse, gran admirador de Mallarmé, és capaç de llegir-ne els poemes i trobar en els seus versos evocacions d'imatges pictòriques. Arriba a copsar tan bé Mallarmé, que pot mantenir una precisa discussió amb el poeta Louis Aragon, a qui va deixar fascinat per les seves apreciacions.¹¹

Aquesta existència d'un rierol no és arbitrària, ans el contrari, compleix amb les citacions del poema *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé¹² que figura al llibre il·lustrat per Matisse. El pintor es deixa portar per imatges o escenes de temàtica mitològica, que ja abans havia manejat ell mateix i que retroba a Mallarmé: un faune vol perpetuar, pintant-la, la imatge recordada de dues nimfes que ha vist estimar-se i descansar a la frescor d'una clariana de bosc: «Aquestes nimfes, les vull perpetuar. Tan clar, el seu rosat lleuger, que giravolta per l'aire».¹³ I acaba el poema amb el faune nostàlgic pel contacte que ha desitjat i no ha obtingut de les nimfes, anant a jeure a la sorra, obrint la boca a l'astre eficaç dels vins, per a dir: «Parella, adéu; vaig a veure l'ombra en què t'has convertit».¹⁴

La Verdure és, doncs, fidel representació de *L'après midi d'un faune* de Mallarmé. En l'últim llenç no es reconeixen les característiques de la figura masculina que hi apareix, però en els estats previs, registrats per Lydia, es comprova que es tracta del mateix ésser mitològic a què fa referència Mallarmé. El faune sosté una flauta composta de dues canyes de jonc, com les dels pastors grecs, d'on Mallarmé fa brollar un murmur d'aigua, so que pot atreure les Nàiades, nimfes de l'aigua.

En un altre fragment del poema apareixen nous elements de concordança amb la il·lustració del llibre. «I l'esplèndid bany de cabells desapareix» és un altre vers¹⁵ traspassat amb literalitat a l'aiguafort, i també en l'É-tat 3 de *La Verdure* el cap de la nimfa mostra una cabellera que llisca per la vora de l'enquadrament, sortint-se

i envaint el marc. Retocada i encongida la cabellera en el següent estat, *État 4*, desa-pareix pràcticament del tot en les següents sessions, fins a sorgir de nou, aquesta vegada amb volum, en l'*État 8*, del 29 de febrer. Es nota una gran semblança si es compara el rostre i la cabellera d'aquesta sessió amb l'aiguafort de la nimfa en

mans del faune, a les il·lustracions del llibre.

Matisse s'ha valgut del poema de Mallarmé durant el procés del llenç per dibuixar i temptejar, entre sessions, les característiques de la nimfa i del faune. Encara que no es mantindran en anar passant els anys i arribaran a desaparèixer en l'estat en què avui es conserva.

Hi ha, però, a més del poema de Mallarmé, una determinació emocional en la vida de Matisse que intervindrà en la materialització del quadre, que l'impregnarà més enllà de la seva matèria i que serà produït per Lydia Delectorskaya.

Lydia va ser pràcticament l'única model que va posar per al pintor a partir de 1935 (és a dir, des dels inicis de *La Verdure*). Havia arribat a casa de Matisse tres anys abans, com a infermera de la seva dona. D'origen rus,

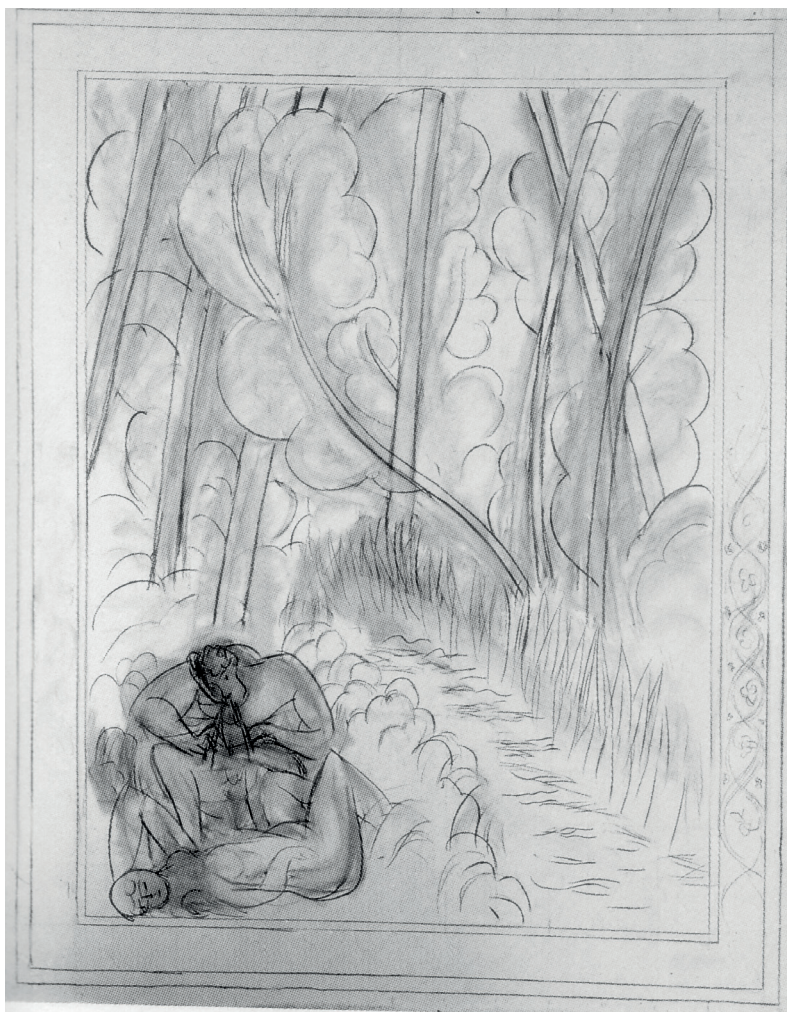


Fig. 3. Henri Matisse, *État 1 de La Verdure* (setembre-novembre, 1935). Archives Matisse, Héritiers Matisse, Issy-les-Moulineaux.

la seva vida havia estat un deambular per llocs i feines precàries. Una pausa de Lydia, asseguda amb lassitud a una cadira, va atreure la mirada de Matisse, que va realitzar diversos dibuixos i pintures d'aquella *pose*. En poc menys d'un any Lydia era el tema principal en més de 40 obres, 25 de les quals, nus. Ben aviat madame Matisse es va sentir desplaçada de l'atenció del seu marit i gelosa de les responsabilitats que se li atorgaven a Lydia, cada cop més ocupada en dirigir els papers i la correspondència dels projectes de Matisse, gràcies a les seves capacitats de gestió.¹⁶

En 1937, dues exposicions, una a Londres i una altra a París, en el Petit Palais, van implicar totalment Lydia en la seva organització. L'any següent madame Matisse va amenaçar el pintor d'abandonar-lo si Lydia no marxava. En un primer moment Matisse es va sotmetre a la demanda i va escriure una carta de recomanació per a Lydia. Les massa elogioses paraules que va utilitzar Matisse per definir-la van

enutjar encara més la seva dona, fins al punt que el va deixar. Lydia, expulsada de la casa de Matisse, havia intentat suïcidar-se.

Una altra vegada junts, Matisse i Lydia abandonaren Niça i s'installaren a París, on seguien treballant. Matisse va fugir de casa seva, envaïda pels notaris i taxadors, que posaven preu al seu patrimoni, després de la separació de la seva dona. La declaració de guerra a França va coincidir amb una visita de Matisse i Lydia a Ginebra, per veure l'exposició de les obres mestres del Museu del Prado, transportades fins a aquell país neutral per protegir-les dels bombardejos sobre Madrid de l'aviació franquista.¹⁷



Fig. 4. Henri Matisse, aiguafort per a *Poesies* de Mallarmé (1931). Archives Matisse, Héritiers Matisse, Issy-les-Moulineaux.

dat l'atenció a Matisse; en el primer dels dibuixos apunta la posició d'alguna de les branques, que s'entrellacen com en una abraçada. En el segon dibuix, Matisse obvia les branques i se centra únicament en el punt on els troncs es freguen, com si es tractés d'un únic arbre. En el tercer dibuix (fig. 6) Matisse ha abstret tots els detalls vegetals, eliminant les branques enllaçades. El dibuix és molt sintètic en el naixement dels troncs, en el punt on les seves arrels s'enreden com si fossin cames

La decisió de fugir de París va portar la parella a Rochefort-en-Yvelines.¹⁸ La seva estada s'hi allargà gairebé un mes, fins al 30 de setembre.¹⁹ Du-rant el temps que van roman-dre a l'alberg de Saint-Pierre, va succeir un dels fets més enigmàtics en la vida de Matisse. Encara que van ser dies dramàtics per a ells, i per al futur de tot el país, Matisse no deixà de dibuixar el bosc de Rambouillet, proper a l'alberg on s'allotjaven. Es desconeix el nombre de dibuixos que allí va realitzar; només tres dels dibuixos realitzats al bosc han estat publicats, datats els dies 23 i 24 de setembre. Un quart full d'aquell quadern de Matisse, amb dibuix a doble pàgina, va ser donat al Musée National d'Art Moderne de París en 1983, per Mme Jean Matisse.

Fragments de dos arbres, molt junts, pràcticament aferrats. La proximitat entre els troncs és el que més pot haver cri-

creuades, com dos torsos humans, abraçats, units.

Matisse signa el dibuix en la part inferior dreta: «à Lydia H. Matisse sept 39»,²⁰ dedicat a aquella persona que li representa la mateixa unió. Aquest dibuix també va ser important per a Lydia Delectorskaya: regal de Matisse, el va conservar fins als seus últims dies de vida. De totes les altres obres de Matisse de la seva propietat, va anar fent progressivament donació als museus soviètics, que avui posseeixen un importantíssim fons d'obres de Matisse. Per sobreviure, els darrers anys Lydia va vendre algunes poques obres, excepte aquesta última: el dibuix dedicat dels troncs de Rochefort-en-Yvelines; per a ells era el record dels intensos dies en els quals es decidia la seva vida junts, i aquell dibuix va ser el testimoni del compromís que es van poder declarar.

Poc abans de morir, Lydia es va trobar amb A. Liapine, a qui va portar fins a Rochefort-en-Yvelines per visitar i recordar, per darrer cop, aquells moments viscuts amb Matisse.

En 1996, ella em demanà d'anar a recollir-la a Épernon, amb la finalitat de portar els cartrons plens del seu Kavardak.²¹ En el camí, passant per Rochefort-en-Yvelines, itinerari escollit per ella, ens parem, a demanda seva, davant de l'hostal Saint-Pierre.²²

Quan va regalar la seva última obra —un dibuix que representa dos troncs amb les arrels entremesclades, executat a Rochefort-en-Yvelines, prop de Rambouillet, on Matisse i ella havien passat un mes a finals de l'estiu de 1939—, va plorar. Matisse acompanyat per Lydia havien estat sorpresos per la guerra a Ginebra, on havien anat per veure l'exposició de les obres mestres del Prado, i havien estat transitant per un París desorientat, d'on, malgrat tot, el pintor no volia allunyar-se'n massa. Amb tota evidència, aquesta estada a Rochefort havia estat decisiva per al seu futur comú, o per a la seva col·laboració futura, segons els termes emprats per Lydia. Aquest dibuix de tots dos arbres, que em va mostrar un dia, tenia per a ella un significat molt especial.²³



Fig. 5. Lydia Delectorskaya, amb el primer estat conegut de *La Verdure*, 1935. En el cavallet, l'aiguafort per a Mallarmé. Archives Matisse, Héri-tiers Matisse, Issy-les-Moulineaux.

Per entendre el que hi ha en aquests dibuixos de Rochefort-en-Yvelines, i el que, en conseqüència, encarna l'arbre en l'obra de Matisse, i més que enlloc a la contemporània *La Verduce*, no cal fixar-se en la representació natural del tema, sinó en el signe que podria ser. La fascinació pels mites antics coincidí als mateixos anys en Picasso i Matisse, encara que la figuració va ser diametralment oposada en cadascun, com ho són la seva obra i el seu caràcter. Tots dos van fer ús dels mites grecs com a recurs formal per poder representar una part de les seves afliccions personals. Aquestes imatges, de cert significat íntim, van ser usades, al llarg de la seva producció en els diferents moments que tenia necessitat d'expressar les seves pertorbacions amoroses.

El mite grec de Matisse és el de Dafne, coherent amb el seu constant anar a la recerca de la figura femenina. Dafne, el més important amor d'Apol·lo, déu de la música i de la poesia. Apol·lo, poeta, creador, persegueix incansablement Dafne, la bellesa, que li escapa. Encara que la llegenda de Dafne ha estat fixada per Ovidi, ja formava part de les 36 passions amoroses de Parthénios de Nicea. En aquesta versió es reconeixen dues imatges que fan part de l'escenari de *La Verduce*: d'una banda, l'entorn

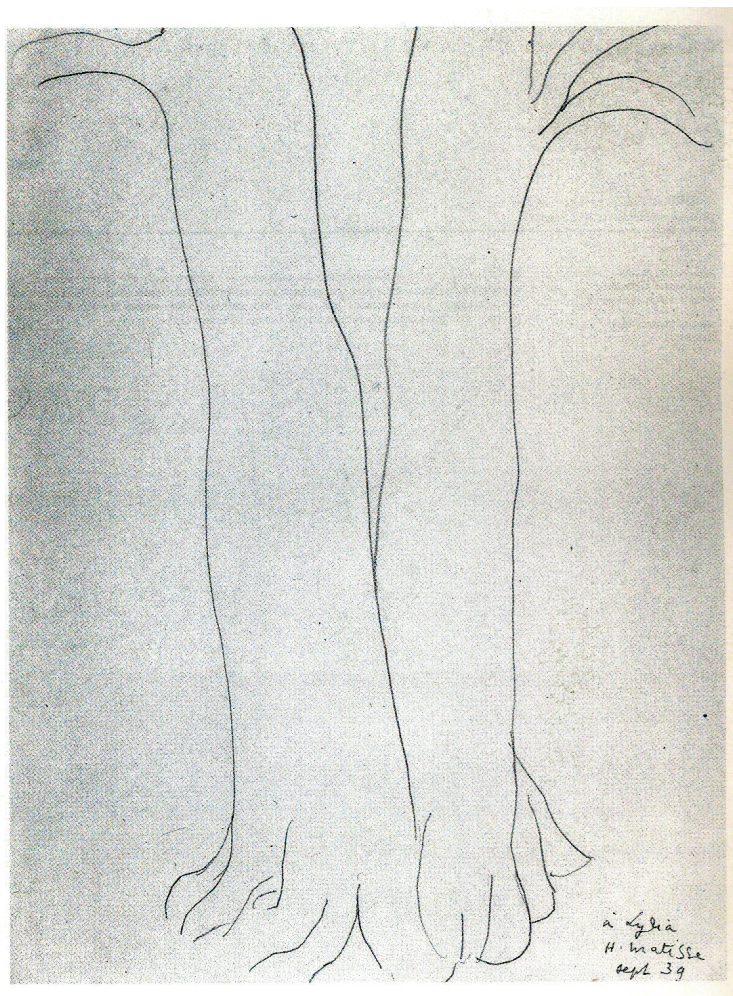


Fig. 6. Henri Matisse, *Deux arbres* (1939), grafit sobre paper 26,9 x 20,5 cm. Realitzat al bosc de Rambouillet a Rochefort-en-Yvelines. Archives Matisse, Héritiers Matisse, Issy-les-Moulineaux.

de naturalesa i la bellesa femenina embolicada per la seva protecció; per una altra, la nuesa de les nimfes banyant-se en el riu, recollida igualment per Mallarmé. En el relat d'Ovidi, les imatges literàries són molt més riques i suggeridores per a un il·lustrador. Matisse va poder conèixer la representació de l'òpera de Richard Strauss, estrenada el 1938, quan estava ocupat amb *La Verduce*, com ja li havia succeït amb *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, de Debussy.

És possible, arribat aquest punt, suggerir que existeix una certa correspondència entre Matisse i Apol·lo, Daphne i Lydia, representada amb l'enigmàtic dibuix d'Yvelines. La relació entre Matisse i Lydia serà el tema que tant treballarà a la darrera etapa de la seva vida (fig. 7).

A més, la imatge de Dafne, convertida en arbre per fugir d'un assalt brutal, convé especialment a la vida de Lydia, fugitiva d'un primer matrimoni de conveniència, quan era molt jove,

creuant d'una punta a una altra el continent, fins a arribar a París, on va caure en mans d'un altre home, que es va aprofitar del desemparament de Lydia, òrfena i estrangera. Lydia, com Dafne, es va poder refugiar, a la fi, feta arbre, *chez* Matisse.

La Verdure construeix i trasllada les relacions entre el pintor i Lydia, model, ajudant, secre-tària... Però aquesta relació no sembla clara ni resolta, com tampoc la pintura està ni resolta, ni acabada. Si aquesta relació fos clara i explícita, serien clares i explícites les relacions entre el faune i la nimfa, serien clares i definides les relacions entre la parella i el món.

Les constatacions que l'anàlisi planteja exposen la continuïtat entre món material i pintura. L'art de Matisse es recolza en l'experiència vital del pintor. No crea, no inventa, sinó que trasllada al llenç allò que el seu cos ha conegut vitalment. Amplifica, selecciona allò que, en algun moment, sense exercicis intel·lectuals, ha vist i conegut. Rememora.



Fig. 7. Henri Matisse, *Pasiphaé* (1943), linogravat del llibre de Henry de Montherlant, 24,5 x 18 cm. Archives Matisse, Héritiers Matisse, Issy-les-Moulineaux.

NOTES

1. Lydia DELECTORSKAYA, *L'apparente facilité, Henri Matisse: peintures de 1935-1939*, Paris, Maeght, 1986; *Id.*, *Henri Matisse. Contre vents et marées, peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Paris, Irus et Vincent Hansma, 1996.
2. DELECTORSKAYA, *L'apparente facilité...*, *op.cit.*, p. 23.
3. Henri MATISSE, "Notes d'un peintre", *La Grande Revue* (Paris), 25-12-1908, p. 24.
4. *Exposition d'œuvres récentes de Henri Matisse*, Paris, Galerie Paul Rosenberg, 1936. L'exposició va mostrar, del 2 al 30 de maig de 1936, 27 pintures del període 1934-1936 i una selecció de dibuixos. «En 1936 Matisse va signar un contracte de tres anys amb el marxant Paul Rosenberg, que va exposar, per primera vegada en una dècada a París, una selecció dels últims llenços de Matisse, entre els quals va incloure *Nimfa en el bosc* i diverses de les composicions experimentals en color», Hilary SPURLING, *Matisse* v. II, Barcelona, Edhasa, 2007, p. 531.
5. Aquesta fotografia es pot identificar com a primer estat de *La Verdure*.
6. Georges CHARBONNIER, "Entretien avec Henri Matisse", dins *Le monologue du peintre*, Paris, René Julliard, 1960, p. 15.
7. Marie Cuttoli (1879-1973) era propietària d'una *boutique*-galeria d'art, la Maison Myrbor, on venia moda, catifes i cortines; va promoure la recuperació del tapís com a tècnica en les obres dels artistes d'avantguarda.
8. És probable que Matisse s'estigui referint al Doctor Albert Barnes (1872-1951), metge i col·leccionista d'art, fundador de la Barnes Foundation, per a qui Matisse havia pintat *La Danse* i que podria tenir interès a comprar el tapís o el quadre.
9. Carta d'Henri Matisse a Marie Cuttoli, 11 de febrer de 1936, Archives Matisse, París.
10. Carta d'Henri Matisse a Marguerite Matisse, 6 de març de 1936, Archives Matisse, París.
11. [Louis] ARAGON, *Henri Matisse, Roman*, París, Gallimard, 1971, p. 101-103.
12. Stéphane MALLARMÉ, "L'Après-midi d'un faune", *Œuvres complètes*, I, París, Gallimard, 1998, p. 22-25 i 90-92.
13. *Ibid.*, versos 1-3.
14. *Ibid.*, versos 107-110.
15. *Ibid.*, vers 66.
16. Wanda DE GUÉBRIANT, "Lydia Delectorskaya, biographie", dins *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*, París, Réunion des musées nationaux, 2010, p. 203.
17. *Idem*.
18. Rochefort-en-Yvelines és una població a 45 km al sud-oest de París.
19. DELECTORSKAYA, *Henri Matisse. Contre vents et marées*, *op. cit.*, p. 39.
20. *Ibid.*, p. 48.
21. Kavardak: basar de joguines russes, tasses i tassons, pintures decoratives, recollides en els seus viatges.
22. A. LIAPINE, "Lydia Delectorskaya, une femme russe au service de l'art français", dins *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*, París, Réunion des musées nationaux, p. 196.
23. Entrevista a Hanne FINSEN, dins *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*, *op. cit.*, p. 193.